

Overzichten. De Keyser/Tuymans, Brussel, 2011

Bart Verschaffel

In 2001 was in het SMAK in Gent een opmerkelijke tentoonstelling van Belgische schilderkunst te zien: de dubbeltentoonstelling Luc Tuymans / Raoul De Keyser. Het ging om schilders van verschillende generaties, maar de - relatief late - erkenning van De Keyser en het debuut van Tuymans vonden inderdaad min of meer gelijktijdig plaats, eind van de jaren 80. Het idee om de twee schilders naast elkaar te plaatsen en hun aanpak te vergelijken was binnen die context zeker interessant. Er waren in het SMAK goede werken te zien. Maar de tentoonstelling zelf spoot mist. De werken van de beide schilders werden immers associatief door elkaar gehangen, en de bijschriften waren zo aangebracht dat het voor de bezoeker dikwijls onduidelijk was wie nu wat geschilderd had. Wellicht was dat de bedoeling. De verwarring is niet zonder grond. Het is inderdaad zo dat sommige meer 'figuratieve' beelden van De Keyser op het eerste zicht verwisselbaar lijken met sommige van de meer 'abstracte' beelden van Tuymans. Men kon zich echter afvragen of het uitspelen van die gelijkenis, die op een beperkt aantal beelden berust, relevant en interessant was. De tentoonstelling in het SMAK legde sterk de nadruk op de gelijkenissen tussen de beide schilders, en suggereerde een affiniteit of zelfs een verwantschap. Opnieuw bleek evenwel dat gelijkenissen gemakkelijk in het oog springen, maar vaak misleidend en zelden interessant zijn. Het zijn de verschillen die ons scherper doen kijken en denken. Het bijna samenvallen van twee afzonderlijke overzichtstentoonstellingen van beide schilders in Brussel biedt de gelegenheid om, tien jaar later, de zaak opnieuw te bekijken, en een en ander recht te zetten.

De schilderkunst is haar vanzelfsprekendheid kwijt, het is te laat om 'naïef' te schilderen. Elke schilder staat voor de vraag waarom en hoe het medium te gebruiken in een globale culturele conditie waarbinnen het beeld geheel gebanaliseerd is door de reproductie, door de massaliteit en het gemak waarmee nieuwe 'sprekende' beelden gemaakt worden, en door de vanzelfsprekendheid en gewenning waarmee beelden bekeken en verbruikt worden. Bovendien is het zo dat de 'unieke' artistieke beelden die wel enig belang of kritische relevantie kunnen hebben op een contraproductieve en stuitende manier onmiddellijk het voorwerp worden van speculatie en financiële berekening. De Keyser en Tuymans geven hierop geen tegengestelde, maar wel zeer verschillende antwoorden. Verschillend in die mate dat hun oeuvres, alles welbeschouwd en de incidentele oppervlakkige gelijkenissen ten spijt, weinig met elkaar te maken hebben.

Raoul De Keyser put zijn beelden niet uit zijn fantasie of verbeelding, maar maakt ze door een eigensoortige abstractie. Hem treft steeds een 'begin' van een beeld in de wereld - naar de titel van de tentoonstelling in Brussel: *een ding dat hij ziet*. Het 'ding' dat frappeert is nooit een motief, nooit een

traditioneel onderwerp van schilderkunstige interesse. De Keyser schildert geen portretten of stilleven of landschappen. Het 'ding' dat het beeld uitlokt is een visuele prikkel, die werkt zoals Roland Barthes de werking van het *punctum* heeft omschreven: 'iets' waaraan de glijdende aandacht blijft haken, waar ze even geheel door in beslag genomen wordt, en al het andere bij vergeet. De 'prikkel' is bijna steeds een waarneming - een rafelige lijn wit krijt op groen gras; een stuk zeildoek of een heuvelrug die zich aftekent tegen het wijkend blauw van de hemel; de manier waarop al wat spiegelt op vlak water tegelijk beweeglijk, wazig, vlekkerig én diep wordt... Soms is het 'begin' niet een visuele perceptie, maar veeleer een gewaarwording, of een sterke impressie: bijvoorbeeld de manier waarop een vliegtuig bij het landen nog enkele keren opwipt bij de *touch down*. De Keyser maakt met wat hem treft geen samengestelde beelden. Hij voegt aan het 'begin', aan die punctuele aanraking, geen materiaal meer toe. Hij maakt geen composities.

Belangrijk is dat het 'begin' niet een stuk van 'Onze Wereld' is. Het 'ding-dat-De Keyser-ziet' is nog niet ingepast in het geheel van mensen+dingen+handelingen+gebeurtenissen waarover de kranten berichten en dat wij 'De Wereld' noemen. Men kan het 'begin' van De Keyser's beelden natuurlijk wel met woorden aanduiden of omschrijven, maar nooit met één woord benoemen of klasseren. Het begint ook nooit bij een verhaal of verhaalfragment. Het begint bij 'werkelijkheid'. En het is het werk van de schilder uit deze 'aanraking' een beeld te ontwikkelen. Het gaat hem daarbij om het beeld zelf dat hij maakt en aan de ervaarbare werkelijkheid toevoegt. De Keyser nodigt niet uit om te komen kijken naar wat hij eerst gezien heeft, hij wil ons niet 'anders naar de werkelijkheid leren kijken' of iets dergelijks. De 'prikkel' is wel de oorzaak, maar nooit het onderwerp van het beeld. Een schilderij gaat niet over zijn aanleiding. Het 'onderwerp' is het schilderij zelf. Het schilderij is zelf een stuk werkelijkheid, van werkelijkheid gemaakt. Op deze manier keert het 'project' van De Keyser zich niet expliciet tegen de Wereld en de 'actualiteit'. Maar het gaat er wel bewust aan voorbij.

De werkelijkheid van Tuymans is reeds helemaal 'Wereld'. Alles is reeds gerepresenteerd, benoemd, gecodeerd, in taal gevat, bezet met betekenissen. De werkelijkheid waarmee hij werkt bestaat als 'voorstelling': het zijn de dingen die Wij al gezien hebben, de verzameling van de 'onderwerpen' van de massamediacultuur. Deze globale culturele conditie verdicht zich en wordt concreet in de alomtegenwoordigheid en de almacht van het fotografische beeld. Het fotografische beeld is een vol en verzadigd beeld. Het is een beeld dat vanzelf overloopt van 'realiteit', op zo'n manier dat het de 'werkelijkheid' zelf overtreft, en al wat geen beeld is doet verbleken en ongeloofwaardig maakt. Tuymans maakt kritische kunst die zich tegen deze beeldenvloed keert. Hij wil tussenkomen in de geschiedenis. (Volgens *Painting Today*, een groot overzicht van de hedendaagse schilderkunst dat in 2009 bij Phaidon is

verschenen, wordt hij nog het best als 'history painter' gerangschikt.) Hij doet dat niet met overvolle, extreme, barokke beelden die de 'werkelijkheidsgetrouwe' fotografie willen overtreffen, hij maakt evenmin karikaturen, en hij parodieert niet. Hij heeft zijn eigen schilderkunstige strategie ontwikkeld: hij selecteert volle, verzadigde fotografische beelden, en gaat die dan *uithongeren*, tot aan de morbide schoonheid van de anorexie toe. Het resultaat, het anorectische beeld, is essentieel figuratief. Wat het voorstelt is steeds herkenbaar en benoembaar: personages, gezichten, dieren, huizen, interieurs, bloemen... Maar via het schilderen reduceert Tuymans het herkenbare en gekende 'onderwerp' - het 'lichaam' van het beeld - tot een *schema*, dat *aanduidt* wat er niet is. Het anorectische beeld toont een 'lege plaats': we zien de 'afwezigheid' van wat er was of zou moeten zijn. We zien de *aanduiding* van de 'inhoud': de wangen, schouders, billen of borsten - die er niet zijn. Schildertechnisch geformuleerd: beelden zonder details, uitgevoerd in vale, homogene kleurvlakken, zonder kleurcontrasten, met donzige lijnen en contouren; beelden die het canvas niet dekken, die maar half bestaan. In een aantal aspecten lijken deze gedoodverfde schilderijen op schetsen of ondertekeningen. Maar daarvoor ontbreekt het structurerende, het stuwende, dat wat de krachtlijnen van een beeld naar voor duwt. De beelden van Tuymans wijken integendeel achteruit, alsof ze zich niet kunnen of willen doorzetten, alsof ze zich terugtrekken. Wat doet, wat betekent magerzucht? Gaat het om een aanklacht tegen het overgewicht van de actualiteit? Een 'donkere spiegel' voor de mediacultuur? Aan welk troebel verlangen appelleert deze esthetiek, of anders gezegd: wat betekent de schoonheid van de *catwalk* van de jaren 90?

De eigenheid van de aanpak van de twee schilders, met hun mogelijkheden en beperkingen, komt goed tot uiting in de twee tentoonstellingen in Brussel: de ruime overzichtstentoonstelling van Tuymans in het 'groot circuit' van BOZAR, met een zeventigtal werken, en de meer bescheiden overzichtstentoonstelling *De dingen die ik zie* van Raoul De Keyser, met nagenoeg evenveel schilderijen en tekeningen, in de lokettenzaal van het Vlaams Parlement.

De tentoonstelling van Tuymans wordt aangekondigd door een groot werk, *Turtle*, naar een mechanische schildpad uit Disneyland, bovenaan de hoofdtrap van BOZAR. Dan volgt een proloog, een zaal met enkele meer recente en grotere beelden, waaronder een monumentaal werk uit 2007, *Wonderland*. Daarop start de chronologisch georganiseerde wandeling door het oeuvre, met als eerste werk een revelerend schilderij uit 1978, *De handen*. Het is een (zeer) 'vroege' Tuymans, het enige werk in de ganse tentoonstelling dat nog is opgezet volgens een traditioneel genre-format: als een klassiek, gecentreerd, geposeerd portret, met een zelfstandig motief dat het beeldvlak vult en waarbij de randen geen fotografische uitsnijding maken. *De handen* toont wel reeds duidelijk het eerste element van de schilderwijze waaraan Tuymans vervolgens onveranderlijk vasthoudt: het aanzetten van een

herkenbaar 'onderwerp' van een voorstelling, en vervolgens het frustreren van de verwachting naar 'vervollediging' die gepaard gaat met de herkenning, door de specifieke informatie achter te houden. In *De handen* gebeurt dit door de contouren van de figuur en de kleurvlakken te laten vervagen, en vooral door de betekenisvolle details en wat er narratief toe doet - het gezicht en de handen - uit te wissen... Het esthetisch effect hiervan is een beeld dat, zo lijkt het, 'net niet tot stand komt', enigszins zoals een foto die niet ver genoeg ontwikkeld is. Het betekenseffect is een oxymoron: een 'generiek' portret, een portret van een 'niemand'... De andere schilderijen in de eerste zaal, gemaakt tussen 1985 en 1990, introduceren het tweede element van Tuymans' strategie: het bewerken van foto's, reproducties of filmstills. Een fotografisch beeld is structureel vol, maar het is nooit volledig: het is steeds een fragment, het toont steeds een specifieke uitsnede uit een groter geheel dat ontbreekt. De fotograaf kan met behulp van de *formats* van het theaterbeeld of van de schilderkunstige genres dit fragmentkarakter verhullen en doen vergeten. Tuymans gebruikt daarentegen in zijn schilderijen steeds de fotografische uitsnijding om zijn beeld onder spanning te zetten. Het kader structureert het beeld.

In de eerste zaal hangen enkele van de vroege werken van Tuymans die laten zien wat de combinatie van het fotografische format en het 'uithongeren' van het beeld oplevert. Het bekendste is zeker het kleine meesterwerk *Body*: een meisjeslichaam in een nauw sport- of danspakje, afgesneden onderaan de hals en net onder het geslacht, iets kleiner dan levensgroot. Anonieme meisjesachtigheid zonder vrouwelijkheid, een bleek en vlak 'lichaampje' dat als een hemdje aan een wasdraad hangt. Bijzonder is de nadrukkelijke presentie van de craquelures in de dikke verflaag, waardoor de frêle torso welhaast van porselein lijkt, wat de algehele indruk van kleinheid en breekbaarheid nog versterkt. Dit schilderij toont de vaste beeldformule van Tuymans op zijn sterkst: iets dagelijks en zeer gewoon, zoals een klein meisjeslichaam, dat altijd nog wel voor een paar mensen uitzonderlijk en belangrijk is en de moeite om te fotograferen, *banaliseren*, door de vervlakking die sowieso structureel gepaard gaat met het fotograferen en het reproduceren op dat beeld zelf toe te passen, en het 'leeg te schilderen'.

Tuymans gebruikt zijn werkwijze niet alleen, hij heeft ze ook tot het 'thema' of het onderwerp van een reeks schilderijen gemaakt: de reeks *At Random* uit 1994. *Randomness: nivellerende toevalligheid*. In deze reeks bewerkt Tuymans polaroidfoto's, een fotografische techniek waarmee geen verheven en picturale fotografie gemaakt kan worden, die automatisch banaliseert, en het beeld volledig bevrijdt van de picturale formats en genreconventies die in de klassieke fotografie blijven doorwerken. De werken uit deze reeks, die vertrekken van willekeurig gekozen beelden - voorbeelden zijn *At Random*, *The Rabbit*, *The Leg of St. Valentine* - tonen het 'procedé Tuymans' zuiver en sterk. Ze doen wat *Body* uit 1990 doet, maar meteen ook wat in recentere werken

gebeurt zoals *Carpet* en de *Apotheek* uit 2003, *The Park* uit 2005, en de recente grote 'interieurs' uit 2010, te zien begin dit jaar in Zeno X. Of wat de paar schilderijen van muren met de projectie van lege dia's uit 2002/2003 doen: virtuoos geschilderde beelden tonen van 'bijna Niks'.

Een foto toont wat er is of gebeurt, en becommentarieert niet. Een foto is dus onschuldig. Elke foto wordt echter ook gemaakt vanuit de positie van de getuige. De aanwezigheid ter plekke en de fysieke nabijheid, die besloten ligt in het maken van de foto zelf, creëert sowieso een soort betrokkenheid. Achteraf kan, precies omwille van deze afstandelijke betrokkenheid, de foto een schandaal worden. Het blote feit dat men daar toen was en het blijkbaar vanzelfsprekend vond om foto's te maken, impliceert een schuldige afstandelijkheid, zelfs wanneer die foto gemaakt werd om iets bijzonders of ergs te tonen en aan te klagen. Elke foto stelt immers het 'onvoorstelbare' alsnog voor, en maakt daardoor van het 'erge' iets wat gewoon te zien en te fotograferen was, net zo goed als de rest van de wereld. Tuymans heeft niet enkel banaliserende versies geschilderd van 'at random' gekozen beelden die vergeefs pogen om, via de fotografie, het dagelijkse en banale een beetje 'bijzonder' te maken. Hij heeft ook, van bij het begin, schilderijen dramatisch opgeladen door te vertrekken van *schuldige*, en dus zeer beladen foto's. Vroege en bekende voorbeelden zijn *Our New Quarters* en *Schwarzheide* uit 1986, geschilderd naar een prentbriefkaart en een tekening van een concentratiekamp. Maar het wordt snel een goede gewoonte. Na foto's en illustraties van concentratiekampen en gaskamers volgen foto's van nazifiguren, documentaire foto's voor medisch gebruik enzovoort. Door te vertrekken van 'schuldige' foto's wordt het banaliserend effect van de schilderkunstige verwerking versterkt: de fotografie en de beeldcultuur banaliseert dan immers niet zomaar in het algemeen. Ze banaliseert vooral (ook) *het kwaad*.

Het probleem bij het gebruik van 'schuldige' beelden is echter dat ze enkel 'werken' *wanneer de toeschouwer ze als dusdanig herkent*. De toeschouwer moet weten welk beeld Tuymans als beginbeeld heeft gebruikt om het effect van de 'bewerking' te voelen. Dit probleem verradt de essentieel *retorische* structuur van Tuymans' werk: het is erop gericht om een bepaald 'effect' te sorteren bij de toeschouwer, maar is daarvoor afhankelijk van wat die beschouwer weet en verwacht. Zonder de cruciale informatie ziet de toeschouwer immers enkel een flets beeld dat, *generiek*, de troebele schoonheid van de anorexie oproept, en mist hij de specifieke politieke en kritische betekenis. Neem bijvoorbeeld *Wiedergutmachung*, uit 1989: een koppel schilderijtjes, een rooster met rijen gestrekte polsen en handen, en een rooster met rijen verschillend gekleurde cirkeltjes. Het werk schokt daadwerkelijk wanneer men weet dat dit banale, bijna belachelijke beeld negatieven of contactafdrukken naschildert van rijen handen en uitgestoken, chemisch behandelde ogen van vermoorde zigeunerkinderen, en wanneer men weet dat die foto's pasten bij een 'wetenschappelijk' project van rassenvergelijking. Maar de

vraag is hoe de toeschouwer aan deze cruciale informatie komt, en hoe (het geven van) die informatie zich tot het artistiek werk verhoudt. De titels van de werken kunnen flink helpen, en men kan zeker verdedigen dat een titel – net zoals de signatuur – aangeeft dat een maaksel 'intentioneel beladen' is, en dat die titel als dusdanig structureel tot het kunstwerk behoort. Kunstwerken hebben titels zoals mensen namen dragen. Tuymans beperkt zich echter niet tot het geven van titels, maar komt van achter zijn werk vandaan en verzorgt een brede communicatie bij en over de schilderijen, waarin dikwijls zeer expliciet, precies en insisterend wordt aangegeven waar een beeld vandaan komt, waarover het gaat, en waarom het 'kritisch' is. Dit gaat tot en met het reproduceren van de originele 'schuldige' beelden in de catalogus. Het gevolg van een en ander is dat op vele van zijn werken nu een 'officiële', geautoriseerde uitleg plakt.

Een alternatief voor het moeten 'informereren' van de toeschouwer en het toevoegen van externe informatie en verduidelijking is 'schuldige beelden' te kiezen die de toeschouwer sowieso onmiddellijk herkent. Tuymans is gaandeweg steeds meer iconische beelden gaan gebruiken. Iedereen herkent onmiddellijk de IJzertoren, Hitler, Koning Boudewijn of Condoleezza Rice. Zeker wanneer dergelijke werken niet enkel van een sprekende titel voorzien zijn, maar vanaf het midden van de jaren 90 ook nog in geladen thematische reeksen gepresenteerd worden, spreken ze min of meer voor zichzelf: zo bijvoorbeeld de reeks over de perikelen rond de onafhankelijkheid van Belgisch Congo uit 2000, of de reeks *Revenants* uit 2007 met religieuze personages, barokarchitectuur, het paleis van Versailles... De 'gedeconstrueerde' iconen schokken wel minder dan de 'banale' schuldige beelden. Daar kijkt de beschouwer immers eerst gecharmeerd naar een schamel poëtisch interieur, leert dan dat hij een gaskamer aan het bewonderen was, beseft dat hij zich door zijn 'vergissing' objectief medeplichtig gemaakt heeft, en voelt zich mede aangeklaagd. Door het 'iconische' beeld onmiddellijk te herkennen, blijft men veilig langs de kant van de schilder. Het zien omvallen van een standbeeld verschaft daarenboven een bijkomend, bijzonder plezier. Maar toch heeft het leunen op het iconische, net zoals het uitgebreid 'informereren' van de beschouwer, zijn nadelen. Het kan mede de retoriek doen afglijden naar didactiek, tot op het punt dat de schilderijen beginnen werken en gesmaakt worden als politiek correcte illustraties van de wisselende thema's van de *cultural studies*: van de Holocaust naar *trauma studies*, *body politics*, *post-colonial*, *post-religion*... Artistieke beelden worden echter niet relevant of belangrijk omdat ze over iets ergs of iets belangrijks gaan. Het leunen op geladen inhoud en systematisch demonteren van de aanspraken van een beeld wordt contraproductief wanneer de artistieke operatie zelf erdoor bloot komt te liggen.

De tentoonstelling leert dat Tuymans zijn aanpak eerst gevonden en getest heeft – de 'methodische' reeks van *At Random* van 1994 kan hier als referentie dienen – en dat de belangrijkste

nieuwe ontwikkeling nadien, naast het opzetten van de thematische reeksen, bestaat uit het opvallend gebruik van steeds grotere formaten. Het werken op grotere formaten biedt zeker mogelijkheden: het open rekken van een motief over een groter vlak verdunt het beeld nog meer, en verstoort consequent de intimiteit die soms in de kleine formaten kruipt. De zeer grote schilderijen krijgen daardoor een monumentaliteit die evenwel, op zijn zachtst gezegd, ambivalent is. Het formaat lijkt vooreerst voornamelijk een aanpassing aan de nieuwe context waarbinnen Tuymans vanaf het eind van de jaren 90 begint te werken: niet langer de huiselijke ruimtes van private verzamelaars, maar de wijde museale ruimtes van de institutionele verzamelaars. Een aantal van die zeer grote doeken - niet vertegenwoordigd in BOZAR - zoals een reeks stillevens uit 2002, zijn in wezen uitvergrotingen van kleine beelden, met dat verschil dat men ze nu vanop een grotere afstand kan/moet bekijken, en scenografisch anders kan inzetten. Dat gebeurt ook in de tentoonstelling in BOZAR. *Wonderland* is op zichzelf een complex, samengesteld beeld, maar het werkt ook sterk in de tentoonstelling, waar het, gekaderd door de *enfilade* van de zalen, op het vluchtpunt van de eerste as van het parcours, de regelmatige terugblik van de toeschouwer vanuit de verte confronteert.

De tentoonstellingsarchitectuur voor Raoul De Keyser in de lokettenzaal van de voormalige zetel van het Bestuur der Postcheques van Victor Bourgeois, nu Vlaams Parlement, is ontworpen door de architecten Robbrecht & Daem. In de rechterhelft van de zeer lange en hoge, open hal, met aan één lange zijde de lokettenwand en met grote ramen aan de straatkant, en met sinds kort ook een groot barmeubel in de linkerhelft, hebben de architecten een licht verhoogde donkere houten vloer gelegd. Daarop is een wandeling afgebakend met behulp van vijf halve rechthoekige kamers van ongelijke grootte, met als plafond enkel een rondlopende smalle rand, waaraan de belichting is opgehangen. De vijf grote nissen staan geschrinkt op een rij achter en tegenover elkaar. De lichte, duidelijk voorlopige, getimmerde structuur is toegankelijk langs alle kanten en open naar boven toe, maar schept toch intimiteit en schermt de werken af. Bij het betreden van de zaal, of vanuit de barzone, ziet men de schilderijen nauwelijks of niet. Het is slechts in de kamers zelf, en via enkele incidentele doorzichten van de ene kamer in de andere, dat men ze ziet. De schilderijen van De Keyser maken geen grote aanspraken. Een schilderij is immers toch maar een klein ding, een kleine gebeurtenis - die natuurlijk voor sommige mensen zeer belangrijk en waardevol kan zijn. De respectvolle tentoonstellingsarchitectuur bewijst de intieme, bescheiden schilderkunst van De Keyser een grote dienst.

In de vijf 'kamers' hangt telkens een thematisch ensemble, gekozen door de curator Robert Hoozee. De thema's volgen min of meer, maar niet consequent, de chronologische ontwikkeling van De Keyser. Eerst *Krijthoek*, met vooral vroege werken en tekeningen, waaronder een drietal kleine, nog 'Raveel-achtige'

dorpshoekgezichten uit 1964; een hommage uit 1979 aan de manier waarop Brusselmans zijn landschappen schematiseert, verdeelt, en als *intarsi* terug samenstelt, en de cruciale eerste werken van het eind van de jaren 70 waarin De Keyser geen 'gehelen' meer schildert, maar visuele elementen isoleert en als begin van een beeld gebruikt. Het prototype: de krijtlijn in het gras. Dan volgt de sectie *Zeilen/Heuvels*, eveneens werk uit de tweede helft van de jaren 70, dat niet gaat over lijnen in een vlak, maar over het raken en botsen van vormen en vlakken - soms getekend, soms gekleurd - of het afbakenen van 'gebieden' in een vlak. In *Zinkend*, met werk van de jaren 80, verschuift dit naar de manier waarop vlakken en vormen in de 'diepte' van het beeldvlak kantelen en wegzinken, voor en in elkaar schuiven, oplossen. Het schilderij is geen vlak, maar een ruimte gevuld met een doorzichtige substantie die de dingen op elkaar laat inwerken, en waarbij men slechts tot net onder het oppervlak, in de bovenste laag, kan kijken - dieper wordt het donker en verdwijnen de dingen. In *Bleu de ciel*, met werk van de jaren 90, drijven volumes, vlakken en draden voor en tegen elkaar in een diepe ruimte, die nu leeg en eindeloos aanvoelt, of schuift een vlak voor de wijkende lege diepte. *Remnants*, ten slotte, met voornamelijk werk van de laatste tien jaar, groepeerde beelden waar op een 'fond' - geen compositie van vlakken, niet een ruimte, maar een ingekleurde bladspiegel - merkwaardige 'tekens' verschijnen, zoals letters op een blad papier. Een soort kalligrafie in geheimschrift. Elk schilderij bevat een configuratie van meerdere tekens, duidelijk in dezelfde taal, die samen, op dat vlak, een figuur maken die uitnodigt om tegelijk te kijken en te lezen.

Het *format* van de overzichtstentoonstelling dient, zo blijkt, niet elk oeuvre. Alles hangt af van de aard van de kunst, van de manier waarop de werken aandacht vragen en vasthouden, van wat ze *willen*. De licht timide, poëtische kunst van Raoul De Keyser, die met weinig betekenis bezet is, wint duidelijk bij een breder overzicht. De individualiteit van de werken komt beter tot zijn recht, elk werk wordt rijker wanneer De Keyser zijn eigen ruimte krijgt, en de breedte en variatie van het oeuvre mee getoond wordt.

Een overzichtstentoonstelling in de grote huizen is natuurlijk wel prestigieus, maar werkt de discursieve kunst van Tuymans tegen. Zijn retorische en strategische schilderijen overtuigen elk afzonderlijk, en in kleine ensembles. Maar wanneer men ze, zoals in BOZAR, gegroepeerd ziet, wordt de eerste sterke indruk gaandeweg steeds meer overstemd door het besef dat de verschillende werken op virtueuze wijze eigenlijk hetzelfde punt maken en benadrukken. Dan beginnen de gelijkenissen tussen de werken te resoneren, en verzwakken de beelden elkaar.

Luc Tuymans - Retrospective (curatoren: Madeleine Grynsztejn & Helen Molesworth) liep van 18 februari tot 8 mei in BOZAR, Ravensteinstraat 23, 1000 Brussel (02/507.82.00; www.bozar.be).

Raoul De Keyser, De dingen die ik zie (curator: Robert Hoozee) loopt tot 11 juli in De Loketten van het Vlaams Parlement, IJzerenkruisstraat 99, 1000 Brussel (02/552.46.11; www.vlaamsparlement.be/vp/contact/bezoeken/deloketten.html.)

Het werk van zowel Raoul De Keyser als Luc Tuymans wordt in België vertegenwoordigd door Zeno X Gallery, Leopold De Waelplaats 16, 2000 Antwerpen / Appelstraat 37, 2140 Borgerhout (03/216.38.88; www.zeno-x.com).